

RINCHIUSI NELLA LUCE.
UN LUOGO DELLA DISTANZA NELLA NARRATIVA
DI GIORGIO BASSANI

Anna Dolfi

Università degli Studi di Firenze (<anna.dolfi@unifi.it>)

Abstract

We investigate (reconsidering the importance of Roberto Longhi on the formation of our writer) the use of light Bassani's works, dwelling particularly on circles of light (protective and dismissing together) in which some characters are locked (saved and lost) that have a special relationship with the Narrator. We then move to a Heron's reading following the alternation between light and shadow and the inclusion of fiction in the genre of still life.

Keywords: *Bassani, light, Longhi, novel, still life*

1. *Un percorso nella luce sulle orme di Caravaggio*

Già il Lomazzo chiamava il Lotto “maestro nel dare il lume” ... a proposito dei lucidi interni del Lotto è il Berenson ... che ha fatto, e ripetutamente, il nome del Vermeer ... Dalla *Crocefissione* di Monte San Giusto [di Lotto], un quadro per tanti versi memorabile, c'è da cavare più di un segno annunziatore del Caravaggio. Quel lume laterale vicino che, spiovento forse da una feritoja di nubi, fa sì che la croce proietti una striscia d'ombra. (Longhi 1974a, 766-767)

Così Roberto Longhi, maestro, anzi il “vero maestro” (Bassani 1998a, 1973-1977), assieme a Croce, di Giorgio Bassani, in un saggio giovanile sui *quesiti caravaggeschi*. Potremmo accostare a questa suggestiva analisi di prodromi luministici un altro passo di Longhi (ma questa volta si tratta di una citazione) che riporta la descrizione che un biografo fece dell'*atelier* del Caravaggio:

Un lume unito che venga dall'alto senza riflessi, come sarebbe in una stanza, con le pareti colorite di nero che così avendo i chiari e l'ombre molto chiare e molto oscure, vengano a dar rilievo alla pittura. (Longhi 1974b, 836)

e avremmo già elementi sufficienti per avviare un discorso (ancora in gran parte da fare¹; e almeno parzialmente diverso da quello qui in breve avviato) sull'uso bassaniano della "camera oscura". Che funziona (uso ancora liberamente parole dell'illustre storico d'arte), diversamente dai "teatrini luministici" del Tintoretto e del Greco", alla maniera di Caravaggio, perché "affatto nuovo era il pensiero che entro di essi [teatrini] dovesse ora collocarsi la vita stessa che non ha facoltà di prescegliersi ed è anzi sorpresa dalla luce nel suo aspetto d'incontro", giacché "è la realtà stessa a venir sopraggiunta dal lume (o dall'ombra) per 'incidenza' ... La luce che rade" (ivi, 836-837).

Bassani narratore (non sembri eccessiva l'affermazione) doveva nascere proprio seguendo questa "maniera" (caravaggesca), nel momento in cui avrebbe razionalizzato che anche la scrittura poteva trovare la propria genesi in forme geometriche (corpi solidi, linee, volumi), e che della vita (irraggiungibile, preesistente, unica: nient'altro gli sarebbe interessato davvero, mai) si poteva parlare mostrandola così come si rivela quando è toccata da un lume incidente. Che mostra, tra ombra e luce, nel gioco dei contrasti, tra tentativi di risveglio e abbandono (questo gli avrebbe suggerito la *Resurrezione di Lazzaro* del Caravaggio, commentata dal Museo regionale di Messina in una splendida intervista per la televisione realizzata alla fine degli anni Sessanta), la duplice tentazione, della morte come della vita, di fatto interscambiabili se è vero che la linea trasversale formata dalle braccia di Lazzaro, in quel quadro singolare che tanto lo aveva colpito (appena terminato l'*Airone*, l'ultimo romanzo, con un protagonista "inseguito" e infine guadagnato alla morte), occupa contemporaneamente lo spazio della speranza e quello del compianto.

In una tela dove, a partire dal gesto orizzontale, imperativo di Cristo, le mani hanno un ruolo determinante (come ogni volta che si effettua una discesa nell'Ade: non è un caso che Orfeo, secondo la tradizione, avesse preso per mano Euridice nel tentativo di ricondurla tra i vivi), anche l'ombra e la luce paiono offrirsi in modo, più che diretto, allusivo: luminosa la resa, piuttosto che il riscatto.

Al di là dell'impressionante lettura di una rinuncia alla resurrezione (esemplata dal taglio di due mondi, separati dal corpo obliquo che oppone resistenza al miracolo), Bassani, commentando l'immagine con sapienza longhiana, individuava due protagonisti sul proscenio. Pensava dunque alla scena evangelica come a una rappresentazione ove i personaggi, il

¹ Nonostante interessanti proposte avanzate significativamente su un numero di *Paragone* (del gennaio-giugno 2006, 63-64-65) che mi è occorso di richiamare in una mia lettura "longhiana" delle strutture geometriche che ossessionavano Bassani mentre stava progettando i suoi primi racconti (cfr., anche per i necessari rimandi bibliografici, Dolfi 2008).

movimento, possono essere letti come contenuti e circoscritti da uno spazio fisso, teatrale, sul quale la luce si accende illuminando all'improvviso l'insieme, o rivelando diversamente, rinchiuse in una struttura circolare (come accade a teatro), figure singole e squarci di ambiente.

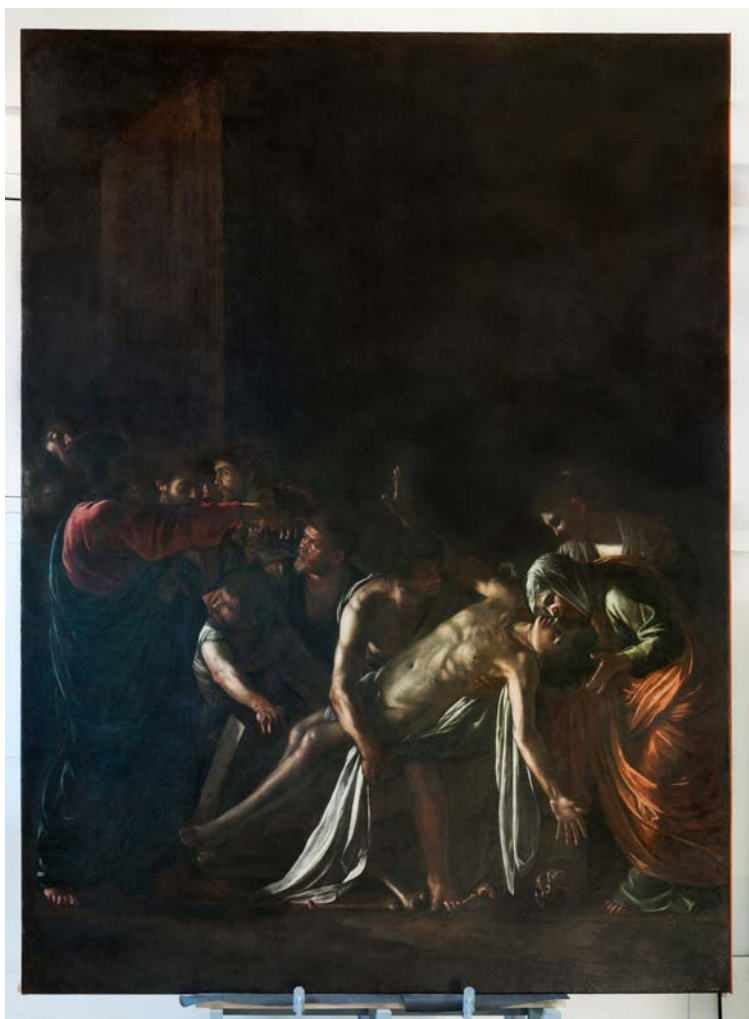


Fig. 1 - Caravaggio, *La resurrezione di Lazzaro*, olio su tela, 380x275 cm, Museo Regionale di Messina, 1609²

² La riproduzione della *Resurrezione di Lazzaro* del Caravaggio dopo il restauro 2012 è stata possibile per concessione della Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e della Identità siciliana – Dipartimento dei Beni Culturali e della Identità siciliana – Polo

Non è un caso che in uno dei testi più belli dell'*Odore del fieno*, pubblicato in prima battuta il 4 febbraio 1971 con il titolo *Prefazione a me stesso: cinque storie ferraresi*, poi raccolto nell'ultimo libro di racconti come *Gli anni delle storie*, per diventare dal 1974 *Laggiù in fondo al corridoio*, parlasse della *Lapide in via Mazzini* evocando, ancora con linguaggio teatrale, un proscenio ove “a tener testa al protagonista, a dividere insieme con lui le luci della ribalta ... c'era anche lei, la città” (Bassani 1998b, 939-940), né che raccontando la rivoluzione rappresentata dall'ingresso dell'io nel IV capitolo degli *Occhiali d'oro* ridestasse l'immagine di “riflettori ... su me, d'ora in poi, scrivente e non scrivente: su tutto me” (ivi, 942). La “lunga, lunghissima carrellata cinematografica” della *Passeggiata* (ivi, 939), così come degli altri suoi testi, era insomma condotta seguendo la luce, fino al punto giusto di una messa a fuoco sfuggente, là dove “recuperare” nella lontananza il passato sarebbe stato possibile, alla fine di un lungo percorso visivo spintosi lungo le nere pareti di un corridoio per raggiungere il vago bagliore di un'imprendibile, vivida eternità:

Il passato non è morto – asseriva a suo modo la struttura medesima del racconto –, non muore mai. Si allontana, bensì: ad ogni istante. Recuperare il passato dunque è possibile. Bisogna, tuttavia, se proprio si ha voglia di recuperarlo, percorrere una specie di corridoio ad ogni istante più lungo. Laggiù, in fondo al remoto, soleggiato punto di convergenza delle nere pareti del corridoio, sta la vita, vivida e palpitante come una volta, quando primamente si produsse. Eterna, allora? Eterna. E nondimeno sempre più lontana, sempre più sfuggente, sempre più restia a lasciarsi di nuovo possedere. (*Ibidem*)

Mentre sopra la linea di fuga – avrebbe ancora continuato lo scrittore – la storia di Geo Jozs lo ossessionava con l'immagine mentale “di una coppia di sfere di uguale dimensione, sospese in aria ad altezza uguale, e ruotanti lentamente intorno ai rispettivi assi. Identiche le due sfere: nel volume, nel lento modo sincronico, in tutto. Senonché una girava in un senso, l'altra nel senso contrario” (ivi, 940), a indicare universi “prossimi ma separati”. Separati come i cerchi concentrici della *Notte*: “Avevo immaginato dei cerchi, tanti: uno dentro l'altro” (*ibidem*), o i finissimi parallelepipedi degli *Ultimi anni di Clelia Trotti*: “Si trattava di quattro rigidi elementi verticali di una materia opaca e traslucida ... larghi e piatti ... divisi ma paralleli” (*ibidem*). Per arrivare di nuovo al difficile, sfuggente, luminoso punto di convergenza, “la cameretta-prigione, la cameretta-cella da eremita, la cameretta-tomba” alla quale si riducono tutti gli interni bassaniani, siano quello claustrofobico di Pino Barilari, che “nel cuore di una lontana notte di dicembre” (ivi, 941) assiste impotente, ai piedi del Castello, a un eccidio (storicamente

vero, anche se di poco spostato nel tempo, e per effetto di luce³) che gli si impone subito, “in un lampo accecante”, come possibile oggetto di rimozione (si ricordi il Rimbaud del *Bateau ivre*, dai cieli “crevant en éclairs”, “l’aube exaltée”, i soli bassi⁴), o quello mitico, raffinato, ma irraggiungibile, di Micòl. Prigioniera per scelta, più che per necessità, in uno spazio che già si configura – nei confini ormai perduti, mortuari di cui vive il racconto retrospettivo – analogo al tumolo circolare, alla tomba a camera, che da Cerveteri tanti anni dopo condurrà l’autore a scoprire e piegarsi all’intenzione dell’opera e alla sua testimoniale necessità. Per non parlare, s’intende, della bottega illuminata degli uccelli impagliati la cui suggestione accompagna il vagabondare inquieto di Edgardo Limentani, che è ridestato, “riscaldato”, nella grigia nebbia di una notte e di una giornata buia, soltanto da interni definitivamente mortuari nonostante la loro luminosità.

Se quanto conduce è la struttura, assieme ludica e significante:

Avevo inoltre capito che una narrazione, perché riesca davvero significativa, poetica, deve apparire senza dubbio interessata a catturarsi il lettore, ma saper essere al tempo stesso gioco, puro gioco, astratta geometria di volumi e di spazi. (Ivi, 938-939)

nessun dubbio che in ultima istanza per Bassani sia questa che finisce per circoscrivere lo spazio entro la circolarità del cono di percezione visiva, fino al punto in cui la vista si rovescia, l’immagine torna indietro, catturando l’io. Nella *chambre claire* dell’*Airone* il diaframma non resiste alla luce, si spalanca, consentendo il passaggio oltre la soglia: la distanza si rompe; elisa, per un attimo illusorio, l’esclusione che guida inesorabile verso il centro. Oltre le mura circolari della città (quelle di *Dentro le mura*), oltre la circolarità del giardino (quello dei *Finzi-Contini*), oltre le stanze vuote (o quasi) “immerse nell’ombra e nel silenzio” (tipiche degli *interieurs* borghesi della pittura di Cavaglieri⁵ o delle dimore del *Romanzo di Ferrara*⁶), uno spazio delimitato si impone con forza calamitante. Mentre tutti i personaggi significativi deuteragonisti dell’io destinati a sopravvivere, proiettati su quello sfondo, si allontanano nella luce. Morti anche loro, in un certo senso, a dispetto della temporanea sopravvivenza, bellissimi e inafferrabili come gli animali imbalsamati e incorruttibili della piana di Codigoro.

³ La neve, oggetto della intenzionale modifica (ma a questo proposito, per una mirata riflessione sul rapporto tra finzione e vero, cfr. Dolfi 2012).

⁴ Non è casuale il riferimento (dalla fonte non dichiarata) a “ce que l’homme a cru voir” (a quello che l’uomo ha creduto di vedere: Bassani 1998b, 941).

⁵ Si veda in proposito un passo su Mario Cavaglieri (Bassani 1998c, 1096-1098).

⁶ Suggeste dalla copertina di *Dentro le mura* (cfr. Cotroneo 1998).

Se la luce “azzurra e abbagliante” del Tirreno su cui si apriva il *Giardino* (Bassani 1998d, 317), la “luce accecante” dell’incontro nel secondo *incipit* del famoso romanzo (dopo quello metanarrativo del *Prologo*) rende più arduo il cammino di discesa nelle tombe di Cerveteri come oltre “un certo portone di via Mazzini” (ivi, 341), *intra muros*, nella sinagoga rischiarata appena dai fori delle grate, è perché le pareti di cristallo che separano i personaggi, “lontanissimi, inattingibili” allo stesso desiderio (ivi, 345), sono come create dalla solidificazione del pianto⁷. Che induce cecità, come il sole che abbaglia (facendosi dunque subito, per effetto indotto, nero alimento della malinconia) e impedisce all’io narrante del *Giardino* di “vedere” Micòl che sul muro, dalla parte del sole, controluce (ancora al Barchetto del Duca il protagonista dovrà socchiudere gli occhi “al riverbero della luce meridiana”, più tardi dovrà farsi “schermo con la mano dalla luce”), indica un pertugio che (per similarità: i montarozzi, i bunker tedeschi, le tombe etrusche) schiude il cammino tra i morti. La “magna domus”, “impervia come una roccia isolata”, lascia filtrare a fiotti una “luce bianca, vivissima” che si riverbera sui personaggi, rinchiudendoli tutti: i commensali della cena resi immobili da “una vera e propria cateratta di luce”, il giovane innamorato, Malnate, Micòl, “incisa su uno sfondo di luce bianchissima” (ivi, 482); Micòl che vive in alto, in un appartamento che sta in cima a una torretta-lucernario a cui si accede per una scala elicoidale che muove verso la luce.

Per altro di luce sono circonfuse, ancorché discusse, le figure genitoriali: il padre di Giorgio nel *Giardino*, la madre di Edgardo nell’*Airone*. Per raggiungerle bisognerà percorrere un corridoio lungo come quello della vita, alla fine del quale c’è la luce, il mare, la bellezza, o l’imprendibile Marg (Bassani 1998e), un corridoio sul quale, come nelle case *d’antan* (quella in via Cisterna del Follo: da qui l’indagine possibile sul significato e i limiti dell’auto-finzione, o l’intreccio di invenzione e biografia connaturata alla scrittura narrativa novecentesca⁸), si aprono camere che mostrano

⁷ Si ricordino, per non fare che un esempio (Bassani 1998d, 347), gli occhi del prof. Ermanno che paiono pieni di lacrime dietro le lenti.

⁸ Di questo intreccio può essere talvolta testimone la stessa sintassi. Sappiamo, per ripetute dichiarazioni d’autore, quanto Bassani avesse faticato a passare, all’altezza degli *Occhiali d’oro*, dalla terza alla prima persona narrante. Nell’*Airone* (romanzo singolarmente legato nella sua genesi ad alcune occorrenze biografiche – il suicidio di alcuni amici – e a un periodo di personale disagio), il racconto impersonale si instaura di nuovo, ma in modo del tutto particolare. Vi sono segnali infatti che denotano la tendenza a trasformare la terza persona in un discorso libero indiretto suscettibile di ridestare la presenza dell’io e che registrano, da parte della voce narrante, anche una diversa posizione nei confronti del mondo, come se, mimando la fatica della risalita, lo scrittore ne lasciasse tracce in qualche forma grammaticale. Bastino alcuni esempi, con nostri corsivi: “la piccola sveglia da viaggio che Nives ... gli aveva regalato *tre anni fa*” (Bassani 1998f, 703); “al giorno *d’oggi*” (ivi, 709); “l’aprile *scorso*” (*ibidem*); cfr. anche ivi, 839.

(tra incubo e sogno), in un asettico bianco da ospedale, una fragilità che dissolve ogni animosità, facendo accogliere perfino l'ironia sugli studi letterari, e l'invito ad abbandonare, per non soffrire, un amore impossibile:

Mi colpì come tutto, di lui e attorno a lui, fosse bianco: argentei i capelli, pallido e smunto il viso, candidi la camicia da notte, il guancialetto dietro le reni, il lenzuolo, il libro posato aperto sul ventre; e come quella bianchezza (una bianchezza da clinica, pensavo) si accordasse alla serenità sorprendente, straordinaria ... Lo guardavo, così bianco, così fragile, così vecchio, e intanto era come se qualcosa dentro di me, una specie di nodo, di annoso groppo segreto, venisse adagio sciogliendosi ... parlava come se io e lui fossimo già morti, ed ora, da un punto fuori dello spazio e del tempo, discorressimo insieme della vita, di tutto ciò che nel corso delle nostre vite rispettive sarebbe potuto essere e non era stato. (Bassani 1998d, 560, 561, 565)

Ancora nella luce il poeta di *Epitaffio* si sentirà eguale, non solo ad Edgardo Limentani, ormai disceso nel buio regno dei morti, ma a Micòl⁹, nel momento in cui ne rileva il viaggio tramite un'intermediaria, Gianina, che lo conduce lungo il cammino che, come accadrà nella *Porta Rosa* (Bassani 1998e), rovescia (a Velia) luce in buio e buio in luce, facendo di chi scava nella sua città per "resuscitare / grado a grado alla luce / ciò che di lei sta sepolto là sotto il duro / spessore di ventimila e più giorni" l'unico, "esclusivo padrone e signore per sempre il solo / Re" (ivi, 1459). Un "re" ritornato, per forza di sacrificio e scrittura, "giovane e bello e puro" (ed è significativa la tripartizione riproposta in chiasmo, così come era avvenuto nel mallarmeano "le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui" che accompagna nel *Giardino* Micòl e la sua giovinezza). Rimasto legato com'è, tutto il perduto, a una fissità mortuaria, oltre il "bozzolo di luce" (per usare il sintagma conclusivo dell'*Airone*) che offre ogni cosa come risultato di una proiezione dello sguardo.

2. L'*Airone* e la natura morta sulla linea dell'ombra-luce

Negli anni tra il 1964 e il 1966 (il libro uscirà nel 1968) cominciano ad essere stesi e ad apparire dei testi che anticiperanno *L'airone*. Sono pubblicati per lo più sulla rivista di casa Longhi/Banti, e colpiscono, oltre al resto, per un titolo particolarmente significativo. Da un iniziale *Nel pozzo* (così per i primi due capitoli pubblicati nel 1965 per i tipi del veneziano Sodalizio del libro) si passa su *Paragone Letteratura*, nell'ottobre 1966, a un estratto più ampio (comprensivo dei primi sei capitoli) che va sotto il titolo di *Natura morta*. Né l'una né l'altra titolazione, in uso per

⁹ "Micòl è come me. Non avrei potuto scrivere il romanzo di cui Micòl è la protagonista assoluta, se non fossi somigliato in qualche modo a lei" (Bassani 1998g, 1346).

pagine che sono almeno parzialmente le stesse, può dirsi casuale. La prima (mannianamente¹⁰ allusiva alle profondità del precosciente e a tutto quanto prelude il risveglio) iscrive fin dall'inizio il romanzo¹¹ all'ombra di quanto, nel e dal profondo, deve affiorare e si deve portare alla luce. L'intero libro può leggersi infatti come la storia di un progressivo tentativo di fare emergere quanto sta al fondo (non è un caso che si chiuda su una consapevolezza, per quanto tragica, che guida all'azione). All'inizio un pozzo appare nel cortile del palazzo ancora immerso nelle tenebre, lo ritroveremo poco dopo (già che, come si diceva, è un sèma che scandisce il romanzo), alla fine del secondo capitoletto, nella "sensazione di calarsi dentro un pozzo" legata allo scendere "lentamente per il buio scalone elicoidale che portava fin giù" (ivi, 718). Gradualmente il termine acquisterà un significato inquietante; già nell'*incipit* del III capitolo si presenta come metaforica figura di quanto è "freddo umido e insidioso", davvero "pozzo", "cantina sotterranea" (ivi, 719). Da elemento architettonico di un palazzo signorile, la sua valenza si è andata dunque gradualmente mutando. Il proemio del *Giardino dei Finzi-Contini* non a caso parlerà della discesa in una sorta di cella, cantina (pozzo), che, anche nell'*Airone*, altro non sarà che la camera mortuaria ove uno spazio cavo, vuoto, è pronto ad accogliere un corpo lì condotto dopo l'esperienza di un "cupo pozzo di tristezza accidiosa" (ivi, 754). Già, perché la morte scelta da Edgardo sarà generata proprio da cupa e "accidiosa" tristezza, da un'inspiegabile incapacità a vivere dovuta a una forma esemplare di malinconia (Dolfi 2003¹²), non contrassegnata da buia disperazione (sperimentata comunque durante il viaggio al quale Edgardo si obbliga: si pensi, nel capitolo I della III parte: "avanzava a fatica, come dentro una specie di budello sotterraneo" (Bassani 1998f, 783) ma da una bianca e euforica felicità. Quella che allontanerà, all'inizio del V capitolo della IV parte, dal lungo e oscuro corridoio (che di nuovo ricorda quello che nelle poesie condurrà ad intravedere la luce), che nella casa (con una sorta di verticalità da pozzo, nonostante la proiezione orizzontale) separa dal tinello illuminato dove è raccolta la famiglia. Isolata e fissata nella luce, con personaggi immobili, quasi si trattasse (estesa la suggestione a tutta la storia, a tutto il libro) di una natura morta.

Non stupisce per altro che al genere fosse sensibile Bassani, allievo del massimo studioso non solo delle nature morte caravaggesche, ma anche

¹⁰ Il riferimento è all'*incipit* di *Giuseppe e i suoi fratelli*.

¹¹ Si ricordi l'*incipit* del romanzo: "Non subito, ma risalendo con una certa fatica dal pozzo senza fondo dell'incoscienza, Edgardo Limentani sorse il braccio" (Bassani 1998f, 703).

¹² Per una nostra lettura, non solo dell'autore, ma in particolare dell'*Airone* all'insegna del "suicidio malinconico".

di quelle di Chardin, di De Chirico, di Morandi. Basta ricordare tra le testimonianze più famose il catalogo di una mostra di Morandi inaugurata a Firenze alla galleria "Il Fiore" il 21 aprile 1945 che si apriva con alcune pagine di Roberto Longhi pubblicate anche sul *Mondo* di quello stesso giorno, poi riedite sulla *Fiera letteraria* di dieci anni dopo, nel 1955, e, ancora dopo un altro decennio, nel catalogo della mostra bolognese su Morandi del 1966. Le date e i luoghi moltiplicati consentono di essere più che sicuri che Bassani le conoscesse. Per giunta, in quello scritto longhiano, ci sono almeno due punti che ci interessano. Uno riguarda una citazione proustiana da *Le temps retrouvé* che Longhi utilizza per introdurre alla pittura di Morandi, laddove parla della comprensione ritardata distinguendo tra apparenza e profondità nascosta, tra superficie e quanto vi sta dietro:

La réalité à exprimer résidait, je le comprenais maintenant, non dans l'apparence du sujet, mais dans le degré de pénétration de cette impression à une profondeur où cette apparence importait peu. (Longhi 1974c, 1097)

La realtà da esprimere non risiedeva, lo comprendo adesso, nell'apparenza del soggetto, ma nel grado di penetrazione di questa impressione fino a una profondità in cui quell'apparenza contava poco. (Trad. nostra)

L'altro alcune righe nelle quali Longhi si sarebbe soffermato sulle "ricordanze tonali" che ci restituiscono gli oggetti, sottolineando proprio a proposito delle nature morte l'importanza della forma. Di una forma che, scavando dentro, è in grado di portare alla luce le strutture del sentimento:

... soltanto scavando dentro e attraverso la forma, e stratificando le «ricordanze» tonali, si possa riescire alla luce del sentimento più integro e puro; ecco infatti la lezione intima di Morandi e il chiarimento immediato della sua riduzione del soggetto che gira al minimo ... Oggetti inutili, paesaggi inanimati, fiori di stagione, sono pretesti più che sufficienti per esprimersi "in forma"; e non si esprime, si sa bene, che il sentimento. (Ivi, 1097-1098)

In forma... non si esprime che il sentimento. È Longhi, ma un Longhi impressionantemente bassaniano. L'espressione, tanto cara a Bassani¹³, che l'avrebbe usata per alludere ai suoi personaggi e al rapporto stretto intrattenuto con loro, viene dunque da un sintagma longhiano. Usato dal grande Maestro per Morandi e per le nature morte, ovvero per la raffigurazione pittorica di ciò che è inanimato.

A ben pensarci, una riduzione di questo tipo, dall'animato all'inanimato, è proprio l'obiettivo inconsapevole dell'intera giornata di Edgardo, che riduce all'immobilità ciò che è vivo, e fa di ciò che è vivo una natura

¹³ Non è un caso che abbia utilizzato questo sintagma ("forme del sentimento") come titolo per il mio primo libro bassaniano (Dolfi 1981), mantenendolo come titolo per la prima sezione del mio nuovo Dolfi 2003.

morta, mettendo progressivamente sotto vetro il reale. Compreso il proprio io, che si trova a sopprimere anche come immagine (accostando la fronte al vetro) quando vede, come in una teca, gli animali impagliati. Ciò che domina nella bottega di Codigoro, così come nelle nature morte della grande pittura seicentesca e novecentesca, è il silenzio. Edgardo il silenzio non farà che cercarlo, vagando senza meta, evitando le chiacchiere di Bellagamba, interrompendo la conversazione con i familiari del cugino Ulderico, mentre si troverà, tra buio e luce, nell'esperienza del loro continuo rovesciamento. Nell'*Airone* proprio a questo proposito tutto si presenta capovolto: la vita dalla parte del buio, la morte dalla parte della luce. In una metamorfosi provocata dalla messa sotto vetro di tutto.

Sappiamo che il vetro è assieme trasparente ed opaco. Capace com'è di proiettare quella che, per Bassani come per Longhi, è una sorta di "severa energia luminosa" (Longhi 1974c, 1098). Che alimenta i quadri bloccati nella luce che si trovano nel romanzo (si potrebbe leggere l'*Airone* seguendo in ogni sua parte i segnali della luce), al di là del fastidio per tutto il circostante, che è oscuro. Al pari dell'io, che si sente fastidioso, assurdo. Al mondo dell'io, al mondo come all'io appare, si contrappongono sprazzi di luce, fin dal risveglio (a evocare luoghi dove sarebbe piacevole vivere; ma sempre altrove, foss'anche nella cucina del portiere); anche le canne dei fucili che ritorneranno nell'ultima vetrinetta spiccano per il loro brillio.

Nel cammino di discesa lungo il quale si matura l'educazione alla morte di Edgardo, un cammino tutto giocato sulla distanza (da un lato un io negativo, dall'altro, al di là, i luoghi dove potrebbe piacergli vivere, dove "sarebbe stato bene", "sarebbe stato"), dei quadri lentamente si profilano. Che circoscrivono il reale, lo arginano, chiudendolo come in un "teatrino luministico" alla Caravaggio. Nel II capitolo della IV parte, guardando da lontano le chiatte ancorate lungo il canale, ombre e uomini che gesticolano si trasformano dinanzi agli occhi di Edgardo in burattini, sì che gli parrà di assistere a una rappresentazione "fatta per lui solo". Degli esseri umani circoscritti su una ribalta, dentro una scatola. Mentre tutto fuori è in disfaccimento, ed Edgardo pensa che è difficile, in qualunque forma, "ridare vita a un ... cadavere" (Bassani 1998f, 825), continuano a presentargli una serie di quadri dai quali il protagonista si sente escluso. Si tratta di spazi circoscritti di natura quasi tombale: la "camera bassa, rettangolare" dell'osteria con personaggi immobili, messi come sotto vetro, nella quale non c'è una sola sedia libera, che gli fa pensare "di trovarsi davanti a un quadro in cornice" (ivi, 827); la vetrina ove la volpe, gli scoiattoli, ricordando il mondo di Walt Disney, si presentano come sul proscenio di un teatrino.

Nel ritornare a casa sarà ormai maturata la decisione di Edgardo, eppure, per la prima volta, non cercherà (almeno in assoluto) il silenzio, e perderà tempo per congedarsi. Come se dovesse costeggiare gli ultimi quadri: quello dei familiari a tavola, che lo guardano con meraviglia, sotto la luce, immobili come statue; quello nel quale è rinchiusa la madre anziana, bel-

la (mentre tutto quanto è vivo è corruttibile), perfetta, alla pari degli animali impagliati. Non è un caso che alla fine del romanzo (e della sua vita), Edgardo, “con la mano sul saliscendi” (ivi, 845), dopo una buona mezz’ora trascorsa per *pietas* in insensati ed allegri conversari con lei all’improvviso querula, torni a guardarla. “Circondata da tutto quello che aveva di più suo e di più intimo, la cagnetta idolatrata ..., le fotografie di famiglia, la pergamena ..., le custodie di pelle ...”. Anche lei oggetto da natura morta, mentre “seguitava a sorridergli” (ivi, 854), reclusa nel suo bozzolo di luce. Fissata, ancora viva, nella morte (e dunque non più corruttibile), come era avvenuto al padre fragile, indifeso, del *Giardino*, nella ripetuta rispondenza tra le figure parentali e la luce.

Quasi in levare, su un “Buona notte” (*ibidem*) ribattuto, accompagnato da un aggettivo dalla tonalità affettiva che si ripercuote su tutto il passo, si chiude l’*Airone*. Un romanzo che in una singolare combinazione di immobilità, luce e morte, parla di un uccello (come i grandi uccelli della tradizione lirica europea: cigni, *albatros*) destinato a morire e di un protagonista che alla pari del cigno di Mallarmé (il cui collo è testimone di una bianca agonia) tenta invano di spezzare con un colpo d’ala (l’airone bassaniano – che ne è figura – verrà lì non a caso colpito) il lago ghiacciato ove sono racchiusi, nella trasparenza, i voli/la vita che non hanno/ha potuto liberarsi per raggiungere nel “Le vierge, le vivace et le bel *aujourd’hui*”, il luogo luminoso dove infine vivere.

Riferimenti bibliografici

- Bassani Giorgio (1998), *Opere*, a cura e con un saggio di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori.
- (1998a), “Un vero maestro”, in Bassani 1998, 1073-1077.
 - (1998b), “Laggiù, in fondo al corridoio”, in Bassani 1998, 935-943.
 - (1998c), “Mario Cavaglieri”, in Bassani 1998, 1096-1098.
 - (1998d), *Il giardino dei Finzi-Contini* [1962], in Bassani 1998, 315-578.
 - (1998e), *Epitaffio* [1974], in Bassani 1998, 1413-1468.
 - (1998f), *L’airone* [1968], in Bassani 1998, 701-854.
 - (1998g), “In risposta VII” [Un’intervista inedita 1991], in Bassani 1998, 1341-1350.
- Dolfi Anna (1981), *Le forme del sentimento. Prosa e poesia in Giorgio Bassani*, Padova, Liviana.
- (2003), *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni.
 - (2008), “Sulla geometria costruttiva”, in Piero Pieri, Valentina Mascaretti (a cura di), *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*, Atti dell’incontro di studio della Società per lo Studio della Modernità letteraria (Bologna, 23-24 febbraio 2007), Pisa, ETS, 11-23.
 - (2012), “Bassani, La storia, il testo e l’*effet de réel*”, in Roberta Antognini, Rodica Diaconescu Blumenfeld (a cura di), *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, Milano, LED Edizioni Universitarie, 103-124.

Longhi Roberto (1974), *Da Cimabue a Morandi*, saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini, Milano, Mondadori.

— (1974a), “Quesiti caravaggeschi: i precedenti”, in Longhi 1974, 735-800.

— (1974b), “Caravaggio”, in Longhi 1974, 801-875.

— (1974c), “Morandi al ‘Fiore’”, in Longhi 1974, 1095-1100.